

A kétségbeesés etikája és a Sterne-ügy

Lukács György az un. esszékorszak lezárulása után a „kétségbeesés etikájának” nevezi az esszéforma „élettel szembeni állásfoglalását”. A kétségbeesés abból a kettősségből eredt, írja, hogy az esszé írója mindvégig „egyértelmű és felelősségteljes” kívánt lenni, noha nem birtokolta még a „ki teljesedett rendszer magátólértetődő felelősségét”. A meghatározás találó, még akkor is, ha a Blochtól inspirált filozófus, aki már Művészetfilozófiáját építi Heidelbergben, egy kissé „hazabeszél” az indoklásban. A „kétségbeesés etikájára” s annak legfőbb dilemmáira, úgy vélem, a Sterne-dialogus (*Beszélgetés Laurence Sterne-ről*) világít rá legélesebben, az az írás, amelyben – Lukács egykorú kommentárja szerint – „esztétikai formát kap a morális probléma”. Az írás fontosságát maga Lukács emeli ki azzal, hogy *A lélek és formák* záródarabjává teszi mint a gyűjtemény „szatíráját”. De amit az egy évvel későbbi (1911-es) német kötet összeállításakor mond, az is arra vall, hogy kérdésfeltevését tekintve a Sterne-esszé semmivel sem becsüli kevesebbre a korszak később leghíresebbé vált írásánál, *A tragédia metafizikájánál*: „Sterne: ugyanaz-negatív. Ernst: pozitív.”

Ezt a művet más szempontból is különös figyelem illeti. Egyrészt azért, mert a kötetnek ez az egyetlen dialogizált (és bizonyos fokig szcenizált) esszéje – a formaválasztásban pedig soha nem vezették Lukácsot véletlenszerű megfontolások, gondoljunk *A lelki szegénységről* című dialógusra. Másrészt: az esszé körül egy rendkívül érdekes vita bontakozott ki Lukács és az idő tájt legszemélyesebb barátja (és, meggyőződésem, legbensőbb kritikusa), Popper Leó között. Komoly nézetkülönbségekből és „természetesen” félreértésből fakadt ez a vita; felidézése nemcsak kettőjük viszonyát teheti világosabbá, hanem Lukács etikai-életvezetési dilemmáit is.

1.

A Sterne-esszé szűkebb és tágabb szöveggörnyezete (az 1909 nyári-koraőszi esszésorozat, amelynek része ez a dialógus is; valamint az év termésének egésze, beleértve a teoretikus írásokat és a kritikákat) szorosan kapcsolódik 1908-1909 teléhez. Ahhoz a válságidőszakhoz, amely során Lukács számára mélyen kérdéssé válik az addig követhetőnek és követendőnek látszó *életelv*, vagyis szellemi identitás-keresésének az a korábbi iránya, amely az önazonosság lehetőségét a „platonikus” világlátásban vélte megtalálni. Ennek az időszaknak gyakorta föltűnő kulcsszava a *szenzimentális*, ami még két éven át úgy szerepel Lukács szótárában, mint improduktivitással fenyegető létállapot.

Természetesen nincs szó arról, hogy a követhető életelv kérdéssége csak ekkor vált volna a Lukács-művek meritumává. Ez játszott ugyanis döntő szerepet már Lukács 1907-es pályamunkájában is (*A modern dráma irányai a múlt század utolsó negyedében*), a Hebbel–Ibsen alternatívában, csakúgy, mint a Novalis- és a Kassner-esszében, a pánpoetizmus *nem* követhető „életfilozófiájában”, ill. a platonikus gyakorolhatónak látszó világszemléletében és tevékenységi formájában. A szenzimentális éppen ezekből: a „problématörténet”, az életkeresés addigi eredményeinek *elégtelensége*.

géből érthető meg. Akkori időszakának döntő eseményei (mindenekelőtt Seidler Irmával való kapcsolatának csődje, majd a szakítás), olyan megvilágításba helyezik saját kiformalódó „életprogramját”, amelyben az meddőnek, terméketlennek ítéltetik.

Egy rövid „félreértés-elméleti” kitérő. A szentimentalitás alany-tárgy viszonyán alapuló esszé-beszédmódot „lírai”-nak nevezi Lukács; leveleiben valamint 1910-11-es naplójában csaknem szinonimaként használja őket. A líraiság-szentimentalitás fogalompárjával azonban nem ő, hanem Popper jellemzi először Lukács írásait (s furcsa módon azt a Kassner-esszét, amelyet Lukács még nem sorol a „lírai” vonulatba): „A Kassner-esszének nagyon örültem. És mosolyogva élveztem azt a szeretet- és fájdalomteljes tisztaságot, amivel a platonikus lényét kitakarod. Nem, fiam, neked erre a nagy ragaszkodásra nincs szükséged, te nem vagy ő, akinek a formájából mindig kicsúszott az élet, (...) azt hiszem, elfelejtetted, hogy az a viszony, amelyben te a tárgyadhoz állasz, sokkal líraibb, szentimentálisabb, mint a platonikusé...” Mindezzel Popper (mint barát és mint az Irma-szerелеm talán egyetlen közeli tanúja) láthatóan a platonikus „életidegenségtől” és az e mögötti súlyos önítélettől akarja megvédeni Lukácsot, nem sok sikerrel. Lukács számára ugyanis 1908 őszén és telén nem az az életprobléma, hogy miként lehet elhatárolódni a kaotikus, minden egyértelműség-igényt kudarcra ítéző világtól, hanem az, hogy reménytelennek látszik erről az egyértelműség-követelményről mint (platonikus) alapról kapcsolatot létesíteni a „reális” világgal. Más szóval: tökéletesen tragikomikus, ha valaki ezt a követelményt a legcsekélyebb mértékben is érvényesíteni szeretné az életben. Az alany-tárgy viszonyban megnyilvánuló szentimentalitás így nem a platonizáló önazonosítás szükségtelenségének lesz a bizonyítéka Lukács előtt, mint ahogy Popper szeretné, hanem a platonikus rend-követelmény élettel szembeni eszköztelenségéé, s ezért saját helyzetének meddőségéé.

Lukács az „eltévedt” platonikus, akit nem az vezérel, hogy az ideák tiszta világát áhítozva pusztán egy magasabb-

rendűnek vélt világ beavatottja legyen – neki az „élettel” szemben vannak követelései, abból akar egyértelmű, átlátható, nem-kaotikus világot teremteni, annak akar járható utat találni a magasabbrendűhöz. A szentimentalitás (bizonyos fokig a schilleri kategóriát követve) a két szféra közötti közvetítés problematikusságának belátása – az autentikus önzonosság lehetőségének nézőpontjából. A platonikus *kiválik* az „élet”-ből, megadatik neki a mindenkienél mélyebb „megértés” hatalma, s így Lukács szerint annak belátása is, hogy az „élet” és az idealitásokban otthonos „megértés” kölcsönösen kizárják egymást, hiszen per definitionem ellentétek. Ám amint az „eltévedt platonikus” elárulja azt a legbensőbb, *nem-platonikus* törekvését, hogy kapcsolat teremtsék a kettő között, a kiválásból fájdalmas izolálódás lesz, amit heves és reménytelen *vágyódás* kísér az élet gazdagsága és elelvensége után.

„Egy nagy odaadás mindenkinek a vágya itt – írja Jób Dániel novelláinak hőseiről –, egy nagy pillanat, ahol nincsen egyedül, ahol realitássá lesz minden vágyódás, és realitássá az élete a maga számára is és más számára is talán. És ezek a nagy pillanatok megcsalnak mindenkit, meg kell hogy csaljanak mindenkit.” A szentimentalitás alatt megroppan a platonizáló konstrukció, ugyanis a „szentimentális platonikus” (Kierkegaard-esszé) nem az élet kaotikusságába, hanem *elelvenségébe* vágyódik „vissza”. Ezzel bekövetkezik (ekkor még kimondatlanul) az „élet” megkettőződése: – a későbbi terminológiával – közönséges és elelver életre, amelyből az utóbbi a formák világa *főlé* helyeződik.

De ennek a megkettőződésnek 1908 végén még nincs explicit formája; az „eltévedt” platonikus helyzete éppen azért tisztázatlan, mert egyszerre kellene megvalósítania az élet (kaotikusságának) leküzdését és az élet („elelvenségének”) kiteljesítését. Ez világosabbá teszi a meddőség, terméketlenség érzésének alapját: ugyanis ha nincs *gyakorlati* közvetítési lehetőség a platonikus világa és az „elelven élet” között, akkor annak szentimentalitását nemcsak az (elkerülhetetlen) izoláltság jellemzi, hanem a teljes *inadekvátság* is.

A „szentimentális platonikus” élet utáni vágyakozása merőben elvonttá válik, s így szinte belehullik abba a létállapotba, amiben minden törekvés *csak* vágyakozás marad, „végtelen repülés”, vagyis közömbös a beteljesülés bármiféle gyakorlati lehetőségével szemben. Pontosan az veszélyezteti tehát Lukácsot, amit szenvedélyesen bíralt a Novalis-esszében, a romantika életművészetének kritikájában.

Midász király alakjában és az ekkori Szokratész-interpretációban (*Lukács levele Ferenczy Sárihoz, 1909. január*), a szentimentalitás válságidőszakának e két fontos önstilizációjában közös vonás, hogy átlátják életük céltalanságát, vágyódásuk reménytelenségét, amire megváltásként érkezik a halál. Nem lehetnek tragikus hősök, haláluk nem lehet az élet „felfokozásának” végső pillanata: nem elbuknak, hanem összeomlik az életük. Korábban, a Kassner-esszében a „szubsztanciátlan” platonikus a költő *szükséges* korrektívuma volt: a művész az, aki egyesíti a „platonikus nehéz járású bizonytalanságát” és a „költő súlytalan nyílegyenességét”. Ezzel szemben a szentimentalitás magának a formálásnak lesz e „legmélyebb ellentéte” az ekkori Szokratész-portréban. Ily módon Lukács számára a neki rendelt tevékenységi kör, *írásforma* előtt is komoly akadályok emelkednek.

A platonikus, „szubsztanciátlansága” ellenére, *egyenrangú* volt a költővel az 1908 tavaszi Kassner-esszében, és gyakorolható alkotói formát ígért. A szentimentalitás válsághelyzete nyomán azonban két „szubsztanciális” és alkotni tudó létezés mód rendelődik az „eltévedt” platonikus fölé: a költővel rokon misztikusé és a (Lukács számára autentikusabb) tragikus hősé. A tragédia világa a szentimentalitás tudata, tehetetlenség-érzése révén lesz *több* a jelenkori világ puszta antipólusánál, éppen e meddőség-tudat nyomán jön számításba a tragikus hős mint (ekkor) a legmagasabbrendű életelv-paradigma. Ennek alapján nyilvánvaló, hogy a szóban forgó válság, a szellemi identitás kérdésessége nem egyszerűen egy szomorú kitérő vagy megállás Lukács útján, hanem egy olyan időszak, amelyben gondolkodásmódja jelentősen átstrukturálódik.

2.

A személyes improduktív-tudat némileg megváltoztatja Lukács viszonyát addigi kérdésfeltevéséhez. „Hebbel-Ibsen: a problémátörténet kezdetei” – írja később az idős Lukács (*Bemerkungen zur Autobiographie*). E két író, úgy vélem, a következő kérdések állítják előtérbe: Mi az a magasabbrendű világ, amelynek szubjektumai képesek maguk alakítani sorsukat? Milyen esélye van a jelenkor emberének arra, hogy ezt a „sorsalakítást” lehetővé tegye a maga számára? Ismeretes, hogy Lukács már említett pályamunkája, valamint annak tudományos igényű átdolgozása (a Drámatörténet) erősen *korkritikai* beállítottságot tükröz, vagyis etikai indítással. Ez a korkritikai-etikai szándék vezeti el Lukácsot a Novalis-esszében a romantikus életfilozófia bírálatához, hiszen a romantika Németországát és a századforduló magyar valóságát egyaránt kultúrára áhító, de a „valóságos forradalomtól” távoli világnak tartja. Nem véletlen, hogy 1908-ban Ibsennél és Adynál éppúgy egy „új mitológia” létrehozásában látja a kultúrateremtés lehetőségét, mint amiben (Fr. Schlegel nyomán) a romantikusok célját is megjelölte.

A szentimentalitás időszaka *egzisztenciális* oldalról mélyíti el ezt a korkritikai-etikai attitűdöt. A platonikus önazonosság megrendülésével a kritikus „szubsztanciátlansága” leíró kategóriából súlyos elmarasztalássá, önítéletté válik. Már nemcsak azt jelenti, hogy a kritikus készen talált formákkal „dolgozik”, tehát önállóan nem terem formát, hanem azt is, hogy *képtelen* a teremtésre, erőtlén a világgal szemben, tehetetlenül mered ki annak kaotikusságából: nem tudja produktívvá tenni saját követelményeit az életben.

A Kassner-esszé egyik mondatát („A költő formája ellebegett az élet felett, a platonikusából mindig kicsúszott az...”) már így látjuk viszont a Midász király legendájában: „Az én kezeimből kicsúszik mindig az élet. Az én kezeim csak holt dolgokat tudnak megérinteni. Az én életem kívül

van minden életem, és hasztalanul vágyódom sírva utána.” A szubsztanciátlanság az önazonosság szempontjából a „centrumtalanság” kategóriája felé tolódik el. Jellemző, ahogy ez idő tájt a „centrumtalan” Strindberggről ír, aki „azok fajtájából való, akiknek nem adatott meg formálniok”: „azt érezzük, hogy ami őbelőle, a legnagyobból hiányzik, az a mi életünk hiányossága, hogy az ő végső töredékessége mégiscsak a mi életünk töredékessége; és céltalansága, iránytalansága, centrumtalan volta mind csak szimbóluma a mi életünknek”. A centrumtalan emberek, akik kultúrát akarnak, miközben „az élet körülöttük nem adhat semmi célt és semmi tartalmat”, foglyai maradnak a véletlenségek világának, és Lukácsban nincs meg az a „platonikus” gőg (és vakság), hogy ne lássa magát egzisztenciálisan *találva* ebben a tehetetlenségben. Ami eddig (bizonyos fokig) elvont korkritika volt, az messzemenőig személyes jelentőséggel telítődik, amint Lukács ennek a kritikának az érvényét saját magára is kiterjeszti.

A válságidőszaknak ez a döntő szemléleti átstrukturálódása, ez a korkritikában való egzisztenciális *érintettség* juttatja oda Lukácsot, hogy a jelenkor „centrumtalan” individuumának ellentétében, a „sorsalakító” tragikus hősben jelölje meg a legfőbb etikai viszonyítási pontot, s egyben saját életelvének korrektívumát. A tragédia más műformákkal szembeni elsőbbsége, amit már 1906-ban is vallott (*A dráma formája*), a társadalmi és személyes „sorsalakítás” egzisztenciális-etikai súlyával olyannyira megterhelődik, hogy műformából a legmagasabbrendű létparadigma hordozója lesz. Röviden: ez vezet Lukács sokat emlegetett pántragizmusához.

3.

Ez a folyamat, a tragikusság világnézeti prioritásának kialakulása átvezet a Sterne-esszé *tágabb* szövegkörnyezetének, az 1909-es év munkásságának általános értékeléséhez. Annál is inkább indokolt folyamatot, szemléleti átalakulást látni

ennek az évnek a munkáit vizsgálva, mert – első megközelítésre is – szembetűnő a különbség a válságidőszakban és az egy évre rá készült munkák között. Az 1908 végi „lírai” esszéktől erősen eltávolodnak azok a teoretikus és „program”-írások, amik már a tragikus világlátáson (pontosabban: annak *intencióján*) alapulnak. Gondoljunk az Ernst Brunhild-járól írt esszére (amire *A tragédia metafizikája* épül majd 1910-ben), vagy a „rend” művészetét magasztaló és egyben követelő Kernstok-cikkre 1910 január közepén.

Válaszlehetőségek keresésének jegyében születnek az 1909-es írások, mégpedig arra a kérdésre, amit a szentimentalitás problematikája tett föl. A platonikusság meddősege, a rend-követelmények realitásokkal szembeni erőtlensége mint a radikalitás és a személyes életelv közös problémája – mindez egy messzemenőig gyakorlati célnak rendeli alá Lukács szellemi törekvéseit: a „terméketlenség” feloldásának. A produktivitás lehetőségének keresése „tartja össze” ennek az időszaknak az írásait, több vonatkozásban is:

1. A „lírai” esszék (a Stefan George- és a Beer-Hofmann-esszé) után 1909 tavaszától felerősödik, kiszélesedik Lukács tudományos-elméleti tevékenysége. Ez megmutatkozik a Drámatörténet mélyreható átdolgozásában a metodológiai (szociológiai és műfajelméleti) szempontok tisztázásában, csakúgy, mint az esszé-forma elméleti igazolásában (*Levél a „kísérlet”-ről*). Mindezeket az irodalomtörténet általános elméleti és módszertani vizsgálata követi még ebben az évben. Ennek az érdeklődésnek a kiszélesedésében nemcsak a doktorátusra való felkészülés játszik szerepet, hanem az is, hogy Lukács a „tudományosságot”, a „tudós hangulatot” a szentimentalitással szembeállított állapotként minősíti (az egész esszé-korszakban). A szentimentális periódus(ok) után mindig a munka, a „tudomány” lesz az, ami „segít” – segít leküzdeni a „lírát”. Kezdetben némi szomorúsággal („Most csak tudós vagyok – líráam nincs”), 1910 végén azonban már határozott életprogramként („...mindennek súlypontja végérvényesen és többé megingathatatlanul a munkában van”).

2. Döntő jelentőségűvé válik (és teoretikus megalapozást kap) a műformák etikai-világnézeti strukturáltsága, valamint a tragédia teljes elsőbbsége más műformákkal szemben. Lukács a tragédiának, az akarat vezérelte tragikus hősök világának paradigmája szerint értékeli saját elméleti tevékenységformáját is. Ez az alkalmazási kísérlet határozza meg az esszéista produktivitásának igazolását, aki, noha „szubsztanciátlan”, a tragikus hőshöz hasonló „*sorspillanatot*” él át a formákkal való találkozásokor. Világnézet-igény, „centrum”-igény – ez Lukács legfontosabb követelménye saját magával szemben, mert csak létrejöttének „*sorspillanata*” tehet valakit (a tragikus hőshöz hasonlóan) rendíthetetlen akaratú rendelővé, tehát „*sorsalakítóvá*”. Nem véletlen, hogy később, az esszékorszak végén ezt írja a tudományról (filozófiáról): „...útban a magam centruma felé”.

3. A produktivás lehetőségének vizsgálatával függ össze az az elmélyülő romantika- és epika-kritika is, amely 1909 nyarától újra rendkívül erősen foglalkoztatja Lukácsot. (Többször ír ekkor a készülő „romantika-könyvről”, amit végül is nem sikerült tető alá hoznia.) Lukácsot elsősorban az érdekelte: miért fulladt kudarcba a romantika (eszményeiben Lukácshoz közel álló) kultúráteremtő kísérlete; miben állt a romantikusok világnézetének „gyengesége”, elhibázottsága, ami végső soron időlegessé tette munkájuk eredményét. 1909 előtt is világos volt előtte a romantika erőtlensége, „naiv szintézise”, a romantikusok életfilozófiájának „pánpoetizmus”, ami csak a „meghalás filozófiájához” volt elég – de a romantika-kritika pozitív érveire csak ebben az évben jut Lukács. Ekkor ugyanis a tragikus hős paradigmája felől bírálja a pánpoetizmust, mondván: hiányzik belőle az az értékelni tudó világnézet, amely *egyedül* képes valódi etikát – ill. a művészetben: – formát teremteni, és szilárddá tenni a szubjektum kultúráteremtő akaratát. Ezért maradt a romantika csak „vágy a végtelen után”, s nem válhatott annak beteljesedésévé (esztétikailag sem, véli Lukács, hiszen a romantika adekvát műfaja a „formátlan” regény). Ez az improduktivitás (Máté, a Sterne-dialógus egyik szereplője így mondaná: „im-

potencia”), mint láttuk, Lukács korkritikai és egzisztenciális dilemmáival egybevágó kérdés. Valószínűleg ezért fogalmaz úgy 1909 októberében, hogy „az én életem nagy része; a romantika kritikája.”

4. Lukács írásaiban annak a vonulatnak a megerősödése is megfigyelhető, amelynek kritikái, saját szavai szerint, a „praktische Vernunft” követelményeinek jegyében születtek (szemben az esszékkel, azokat a „reine”-hez tartozóknak nevezi). Ez a jelenkori aktív, kultúrateremtőnek tűnő irodalmi-művészeti tendenciák „programszerű” támogatását jelenti, mindazokét tehát, akik nem impresszionisták, nem „centrumtalanok”. Kezdetben (a Thalia -társaság óta) természetesen Ibsen drámáinak szól ez a lelkesedés, aztán 1908-ban felzárkózik mellé Ady költészete is: mint már említettem, az 1908-as írásokban mindketten úgy szerepelnek, mint akik „új mitológiát” tudnak adni egy kultúrára vágyódó korban. 1909 folyamán Ady mellett új nevek tűnnek fel: az irodalomban Balázs Béláé és Paul Ernsté, a képzőművészetben (a nagyra értékelt Cézanne mellett) Kernstoké, míg mögöttük Ibsen határozottan háttérbe szorul.

Szimptomatikus ez a változás, mert világosan jelzi, hogy Lukács az érvényesíthető akarat problematikusságának *hiteles* (a kiszolgáltatottságot, sőt a tragikomikusságot bevalló) ábrázolásával szemben egyre inkább előnyben részesíti az (erkölcsileg követelt) „rend” művészetét. Balázs és Ernst „drámaiságát”, Kernstokék festészetének szigorú architektonikusságát, más szóval: az akarat „legyöngítettségének” ábrázolásával szemben annak ellenképét, az etikai-világnézeti *eszmény* művészetét. Nyilvánvaló, hogy ez a változás sem független a produktivitás (egzisztenciális) kérdéskörétől.

5. Végül ehhez kapcsolódik az esszék kérdésfeltevésének bizonyos fokú módosulása. Természetesen ebben az évben is az élet és művészet közötti „nagy elhelyezkedésről” (Popper) szólnak ezek az írások, de a „lírai periódus”, az elválás és idegenség „intellektuális költeményei” után újra *gyakorlatibb* inspirációval. 1909 nyarán és kora őszén olyan

esszé-csoport születik, amely életvezetési lehetőségeket rögzít, vagyis (a Kierkegaard-i értelemben) gyakorolható életelv-típusokat reprezentál. A megfelelő életelv keresése (mint *személyes probléma*) szabja meg a Storm-, a Sterne- és a Kierkegaard-esszé irányait, éppúgy a produktivitás lehetőségét vizsgálva, mint (elméletileg és önreflektív módon) a *Levél a „kísérlet”-ről*.

Az 1908 végi „szentimentális” esszéktől megformáltságuk módjában is el akar távolodni Lukács. Tompítani szeretné – Popper figyelmeztetésére is! – az esszék túlzott önportré-jellegéből fakadó „líraiságot”: „Vannak terveim – írja tavasszal Poppernek –, amiknek kerete megköveteli a lírikumot, de indirektebbet, distanciásabbat, igazábban esszészerűt, mint az eddigiek voltak. Itt tehát igazad van: megyek feléle és megyek az egészség és az erő felé.” Ezek a bizakodó szavak azonban még semmit nem árulnak el Lukács szellemi identitáskeresésének *konkrét* útjairól, amely számára nem biztos irányokat, csupán ellentétes határköveket jelent a leküzdendő és a legmagasabbrendű: a szentimentalizmus és a tragikusság.

4.

A leendő Sterne-beszélgetésről már 1909 májusának végén úgy ír Lukács, mint egy „régiterv”-ről, amit nyáron és ősszel szeretne megcsinálni. Az íráson valószínűleg július elején kezd dolgozni; a munkával azonban csak szeptember első felében készül el végleg. Ez a nyár rendkívül termékeny időszak Lukácsnak: nemcsak a *Drámakönyv* átdolgozása halad jól, de ez alatt a negyedév alatt megírja *A lélek és formák* esszékötetének *felét*, sőt ekkor születik nevezetes Ady-kritikája is, amely gondolatiságban semmivel sem marad el az esszék mögött.

Nemcsak az év eleji „dermedtségre” gondolva meglepő ez az esszé-folyam, hanem azért is, mert hosszú, több hetes utazások mellett jön létre (július: Bauer Hildával Ammerland-

ban; augusztus: Popperrel Wegenben és Luzernben), egy érzelmileg sem nyugodt időszakban. Júliusban Lukács Bauer Hildához utazik, hogy a tavasz óta tartó „histerikus” levelezés után, úgymond, tisztázza a viszonyukat. Popper lelkesen üdvözlí ezt az „anti-Midasi” elhatározást (és szívesen megbocsátja neki, hogy ezért elhalasztja az utazást hozzá), de egyben óva inti Lukácsot attól, hogy szigorú terminust szabjon magában a „döntésre”. S noha Lukács hamar dönt (mivel beigazolódtott előérzete, hogy a levelek többet mutattak a tényleges helyzetnél), Hildával való kapcsolatának hullámai csak az év végén üttek el leveleikben. Mindez azért érdemel szót, mert az ekkori esszék kulcsfogalma, a saját életünkkel szembeni *egyértelmű* döntés követelménye éppen ekkor és éppen Hildával kapcsolatban aktualizálódtott (neki is ajándékozza az írások kéziratát). Jellemző, hogy amikor Poppernek és menyasszonyának kapcsolata rövid ideig válságba jut augusztusban, akkor Lukács ugyanettől a „vagy-vagy”-követelménytől vezérelve figyelmezteti Poppert, hogy a viszonyt csak egy világos döntés alapján szabad továbbfolytatni. (A helyzet iróniája: Hilda, visszafordítva Lukács fegyverét, azt javasolja neki többször is, hogy ezt a követelményét ne késlekedjen saját magával szemben is alkalmazni, és tisztázza végre viszonyát Irmával...)

Lukács Poppernél tölti az augusztus nagy részét, írja a Sterne-dialógust, amelynek koncepcióját minden bizonnyal a Popperrel való beszélgetések is formálták, hiszen később arról ír Lukácsnak, hogy „keresztapai érzésekkel” várja az esszét, vagy ahogy vitájuk idején fogalmaz: „én buzdítottalak hogy csináld, én hittem hogy jó lesz...” A wengeni-luzerni koncepciót azonban jelentősen *módosítja* Lukács, miután szeptember elején visszautazik Pestre. Ez a módosítás döntő szerepet játszik kettőjük október végi vitájában, egyben *megvilágítja* azt a változást, amely ebben az időben bekövetkezett Lukács életelv-keresésében.

5.

A Sterne-esszével szemben Poppernek lényegében két alapvető kritikai észrevétele van: 1. A dialogizált esszé két főszereplőjének (Vincének és Máténak) a nézetei egy olyan szembeállításra alapulnak, amelyet Lukács egyszerűen átvett Popper egyik írásából, a „nyitott és zárt” művészetéről szóló dialógusból. 2. A „nagyon mély és szellemes” vita mellett az „egész szerelmi forma” sikertelen: a háttérben maradó harmadik főszereplő, a lány „nincsen a helyén”, egyre inkább rekvizitummá süllyed, s ottléte végül is jogosulatlan marad.

Az első vitapontra később térnék ki; azt a vádat egyébként Lukács teljes mértékben (és jogosan) elhárítja magától. Ezt Popper is elismeri, amikor lefolyt „ügyük” után így ír Lukácsnak: „Egész titokban mondom neked, hogy súlyos önféltetést volt, amit rólad hittem: vagy röviden: gyorsmetafizikai szubjekció-projekcionális értékanarchikus félreértésméleti szar.” Lukács a másik megjegyzéssel kapcsolatban azonban nem tévedést lát Popper kritikájában, hanem a már említett koncepció-változásra hivatkozik: „Azt én is érzem, hogy az erotikával baj van – ha úgy fogom fel ahogy kezdetben, amikor még veled beszéltem róla, akartam írni. De tudod: nem készült el Luzernben és a végét később írtam Pesten – és sok kis változást az egész conceptioján. Az amit te kifogásolsz az igaz – de nem az van intentionálva...” A dialógus egészéhez utat nyitó koncepció-módosulás megértése érdekében tehát mindenekelőtt a „*szerelmi forma*” korábbi (Luzernben még érvényben levő) változatát kell megkísérelnünk rekonstruálni.

A tárgyi vita, amely az esszében Sterne-ről folyik Vince és Máté között, voltaképpen arra szolgál, hogy egymás fölébe kerüljenek, s e „küzdelem” révén nyerjék el mindkettőjük közös szerelmét, a lányt. A teoretikus vita mindkét részről *alárendelődik* az erotikus célnak. „Mert teljes véres jogosultsága az ottlétének (ti. a lányénak) csak akkor volna – írja

Popper –, ha tényleg mindegyik beszédnek a veleje egy lövés prodomo volna; akkor volna a dolog igazán pokoli, ha esetről esetre (von Phall zu Phall) bebizonyulna, hogy minden – akár konstruktív, akár eruptív – művészetnek 'ott' keresendő a centruma." A „szerelmi forma” tehát mind az (esszéista) teoretikusság, mind pedig a művészet „indítékának” egyfajta leleplezése (Lukács, mint ismeretes, művészi formának tartotta az esszét). Ennek belátása egyben az esszéista önreflexiója. Másfelől e „szerelmi formában” a „beteljesülés” is ironikusan reflektált lehetett volna – írja Popper –, „ha az elején csak a lövés nevében beszélnének és a végén csak a beszéd nevében lőnének”. Nem a valódi szerelem beteljesülésének szimbóluma, csupán egy irodalmias egymásra találásé, amely fölött megmaradna az ironizáló reflexió.

Az emelkedett vita és az erotikus cél közötti feszültség, s ennek következménye: a teoretikusság és az erotika szempontjából egyaránt inadekvát közeledési kísérletek, a két szféra összemosódásából fakadó félreértések adhatták a „szerelmi forma” domináns vonásait a luzerni elképzelés szerint. Mindez arra vall, hogy Lukács akkori elgondolásától nem lehetett idegen egy olyan koncepció, amely keserűen (ön)ironizálva ábrázolja a teoretikus vágyódásának reménytelenségét. Ennek a koncepciónak az elhagyása teszi érthetővé Popper megütközését azon, hogy az elkészült műben egyre inkább felborul a „szerelmi formába” illesztett három szereplő kényes egyensúlya: a lány rekvizitummá válik, az erotikum pedig zavaróan viasszorul a „rendezői megjegyzésekbe”. Különösen a dialógus lezárása zavarja Poppert (mint említettem, Lukács ezt később írja meg Pesten): „... a (dialógus) végén különösen – olyan lazának érzem az egész szerelmi viccet, hogy majdnem sértő, hogy ne mondjam – ledér benyomást tesz”. Popper, nyilván hűen az eredeti koncepcióhoz, teória és erotika kapcsolatának ironizálását a mű lezárásában is látni szerette volna; annak azonban ott nyoma sincs. Máté, bár a vitában nyert, elmegy, és Vince meg a lány „végre” csókolózni kezd, minthogy – Lukács so-

kat eláruló indoklása szerint – „*felesleges* előkészítő volt a sok beszéd, és ennek előkészítője, hogy mind a két fiú gondolkodásának legmélyebb tartalmát mondja el éppen azokban.”

Milyen elgondolást találunk az (ön)ironizáló forma helyén a végleges változatban? Máté a teóriákban győzelmet arat vitapartnere fölött, ugyanakkor vereséget szenved tőle voltaképpen a céljuk szempontjából; s ez a *kivonulás* gesztusában összegződik. Máté, miután elmondja himnuszát a szilárd etika kategorikus imperativusára építendő életről, kivonul a színről; figurája ezáltal az intellektuális fölény és a szükségyszerű magányosság szimbólumaként áll előtűnk. Máté önmagára nézve is alkalmazza azokat az (etikai) elveket, amelyek a művek megítélésében vezetnek, és ezzel az „élet”ből való kivonulása etikai igazolást, sőt pátoszt kap. Lukács ugyanis úgy indokolja a végső változatot, hogy a dialógusban „az eszköz győz a cél felett”, s a vitapartnerek „a nézetek felhőjéből leesnek az erotikába”. Nem arról van tehát szó, hogy a teoretikus vita (ironizálva) erotikus töltéssel telítődne, hanem arról, hogy annak „tisztaságát” végső soron nem lehet megóvni az erotika gravitációjától. S ha az erotika az intellektuális tisztaság veszélyeztetőjeként lép fel, akkor „indokolt” a következtetés, hogy a különmemű szférákat radikálisan szét kell választani.

Ez a szétválasztás (a későbbi kaszt-szemlélet előképe) természetesen más megvilágításba helyezi az „intellektuális vallomást”, amely így az erotikus céllal teljesen inadekvát. Az „intellektualitás” azért, mert egyértelműsége csorbát szenved miatta; a „vallomás” pedig azért, mert – „felesleges”. Poppernek nyilván igaza van, hogy a lánynak nem szabad tartósan háttérbe szorulnia, különben a vita elveszti (a teoretikus eszköz és az erotikus cél között folytonosan vibráló) ironikus kétértelműségét, csak hogy Lukács már nem ezt akarja „intentionálni”: „hiszem – írja Lukács –, hogy itt ellenkező változtatás kell: ti. aláhúzni egy kicsit azt..., hogy requisitum lesz a lány a beszélgetés második felében”. Csak ezáltal lehet radikálisan szembeállítani a vele reprezentált vi-

lágot a teóriakével, csak így lehet a „vele próbálkozó”, de egyértelműség-követelményéből nem engedő teoretikusságot eleve kudarcra ítélnék bemutatni. És csak ezáltal kaphat etikai igazolást az a gesztus, amely *belátja* ezt: a kivonulás. „Érted-e – írja Poppernek –, miért mélyebb ez akkor minden írásomnál? Mert a formája: minden írásomnak a kritikája, az én egész életformámnak a kritikája. Az, hogy csak erre használható fel, csak erre használódik fel – és itt felesleges.”

A „szerelmi formában” megmutatkozó koncepció-módosulás közvetlenül érinti a szentimentalitás problémáját. „Gyógyulás” volt abból a luzerni elképzelés is – csakhogy az irónia negativitását Lukács gyenge alapnak tartotta egy stabil, produktív etika számára. Nem véletlen, írja több helyütt, hogy a romantika kultúrájának, ember-eszményének lesz egyik talpköve – de amire csak egy ingatag építményt lehet emelni. Az irónia, Lukács értelmezésében, csak a „helyzet felett áll”, de nem uralkodik azon, csak autonómiát ad, produktív szuverenitást nem. Kiemeli ugyan az embert a reflexió révén a determináló viszonyokból, de (magától értőddően) nem kínálhat olyan *abszolútumot*, amely ezt az autonómiát ténylegesen „sorsalakítóvá” teszi. Lukács a „szerelmi formában” *elfelejti* az iróniát, mert az nem tartható, ha az abszolútum szükségességét vallva kérdez rá a teoretikus helyzetére, s így a sajátjára is.

Ez értékeli át a szentimentalitás kérdését, a teoretikus meddő vágyakozását az „élet” után. Az egyértelműségek, a „tökéletességek” világában otthonos platonikus vágyódása nem az elhagyott, folyton változó, zűrzavaros, gazdag élet felé fordul, hanem egy új eget feszít a „holt tökéletességek” fölé: az abszolútumot, az „abszolút módon szerethető” lény világát. Rá *vonatkoztatva* a kritikus „szubsztanciátlan” létezése egyfajta „centrumot” kap, aminek érvényre juttatása, a magányosságot vállaló következetes *harc alkalmazhatóvá* teszi a tragikus hős eszményi paradigmáját – a teoretikus számára. Ez magyarázza, hogy Lukács az esszé „szerelmi formájában” végül is nem egy (ön)ironikus, hanem egy *tragi-*

záló koncepció mellett dönt. A Sterne-dialógus valóban radikális kritikája, „szatírájátéka” a szentimentális George – Beer-Hofmann-periódusnak: a tragizáló koncepcióval anélkül vágja el a visszavágyódás gyökereit, hogy behullana a „mervé” és éppannyira elkerülni kívánt platonikusságba. Arra viszont, hogy ez a „program” milyen dilemmákat vet fel, csak a dialógus esszé-környezetének elemzése ad majd választ.

6.

A dialógusban Máté és Vince „tárgyi vitája” egyrészt döntő módszertani kérdések körül folyik, másrészt pedig az életelek ellentétében ölt testet. A *módszertani* problematika a forma és a teória, valamint jelentés és jelentőségadás viszonyának kérdésességét jelenti. Vince szerint az „élményintenzitással” rendelkező formák körét nem korlátozhatja és nem is hierarchizálhatja semmiféle előzetes ítélet. Amennyiben élményt jelentettek számomra, mondja, velük szemben „nincs felsőbb fórum sehol sem”, más szóval: „egyszerűen nem igaz, hogy mély élmények között csak elképzelhető is lenne igazi, lényegbevágó ellentmondás”. Maga a művészi élmény kelti fel bennünk a „mi erőnknek, a világ gazdagságának érzését”, a forma, amely „külön mondanivalóvá növekedése a végső, a legnagyobb erővel érzett érzéseknek”. Az eleve meglevő teória éppen azért nem lehet döntőbíró, mert a forma „mindig új, sohasem ismétlődő valóságokat” teremt. Vince a Sterne-művekben egy olyan következetesen fölépített, nagy művészi erejű „valóságot” lát, amely *íroniájában* egyesíti a „siratni valót és nevetni valót egyszerre és elválaszthatatlanul”. Az ily módon megszülető „végtelen” arabeszk forma egy lehetséges világlátás hiteles ábrázolását adja, tehát művészileg eredményes.

Máté ezzel szemben Vince szemléletének már kiindulópontját is tagadja. „Az igazi szabadság az értékelni tudásban van csak”, mondja; csak az *etika*, „az énen kívül álló ideál” lehet az, mely „szuverén erővel különbségeket teremt dolgok között és rangok skáláját”. Éppen ezért teljesen jogosult

a művészi formával szemben az a teoretikus ítélet, amelyet az etika diktál, hiszen maga a forma sem más, mint „élettel szembeni állásfoglalás” érzékletessé tett esszenciája. A művek tehát különféle világlátások, etikák reprezentálói, ennél fogva egyenrangúaknak, egyformán értékeseknek csak olyan ember számára tűnhetnek, aki maga nem rendelkezik etikával. Képmutatás és vakság zárójelbe tenni az etikát, amikor éppen az konstituálja a formavilágot, hiszen minden művészi koncepciónak az értékes és értéktelen elemek közötti választás, az „értékelni tudás” a legelemibb előfeltétele. S minthogy a forma ereje az etikán alapul, csak a kanti „intelligibilis Ich” lehet az, ami méltó az ábrázolásra. „Igaz élet-tartalmakat” csak ez képes közölni a művészi forma rangjára igényt tartva, tehát „fokozhatatlanul nagy intenzitással”. És ennek nem felelnek meg Sterne írásai, mondja Máté, mert inorganikusak, nem egységes anyagból építkezők, „formátlanok” – és „minden kifejezésének széteső volta” végső soron az etika hiányából, „az egészet megalapozó érzés disszonánsságából fakad”.

A dialógusban Máté és Vince metodológiát illető véleménykülönbsége kölcsönösen etikai vádba fordul át. Vince szerint Máté a művészettel (és általánosabban: az emberi viszonyokkal) szembeni *dogmatikusságban* maraszthalható el; Máté szerint viszont a világ kaotikusságának (és etikátlanságának) *apológiáját* jelenti Vince szemlélete.

Annak ellenére, hogy a két figura művészettelfogásában ábrázolt különbség (az esztétikai ill. az etikai követelmények dominanciája) alapvonásaiban hasonlít Popper és Lukács szemléletének eltéréséhez, nem kettőjük „portréjáról” van szó a dialógusban. A dialogizált forma indokoltsága Lukács számára mélyebb és személyesebb – annak a kérdésnek a *megválaszolatlanságáról* árulkodik, hogy az esztétikum milyen felfogása hozható összhangba egész szemléletének megváltozásával. A két párhuzamosan futó formaanalízis nem egyszerűen hermeneutikai bravúr, az ugyanis, hogy a szentimentalitás problémája és megoldásának „pántragikus” útja magának a művészetszemléletnek a felülvizsgálá-

tához vezet, tényleges dilemmát foglal magába. Ám Lukács éppen ezen a ponton hajt végre egy döntő – logikailag semmiképpen nem indokolt – csúsztatást, amely révén a Sterne-esszéből végül is nem művészet szemléleti, hanem etikai dialógust csinál. Lukács ugyanis érvrendszerét az esztétikai látásmódból szinte „átkényszeríti” az etikaiba. Vince kezdetben a teória (formaanalízis előtti) *illetéktelenségét* hangsúlyozza, később azonban azt mondhatja vele Lukács, hogy „az etikus Sterne lesz a fontos nekünk, a nevelő”, a „mindenből életet meríteni tudás” mint etika. Ezzel Vince a jelenkorra érvényes világlátás, életprogram hordozójává teszi Sterne írásait. Ezáltal viszont Vince érvelése ellentmondásba torkollik, mert a műnek mint „lehetséges világnak” a szuverenitását (Vince kezdeti vitapozíciójának alapját) *alámo*sítják az etikai deklaráció érvei, s ezzel elhárul a legfőbb akadály Máté „tartalmi” győzelme elől. Innentől kezdve a vita az „eszmék dialógusa” lesz.

Vince álláspontja ebből a szempontból az „impresszionizmus metafizikája” (Beer-Hofmann-esszé), amire egy olyan életforma épül, melyben az *irónia* láttatja meg a világ gazdagságát: „mindaz, ami elválasztja őket (ti. Tristram Shandy alakjait) egymástól, mindaz, ami tragikomikus vak-sággal sújtja őket a 'realitás'-sal szemben, mindaz végtelenül gazdagabbá teszi életüket, mint bármi realitás valaha tehette volna. Az ő képzelődéseik és légvéreik, fantáziáik és játszi pillanataik: ez az élet, és üres sémaként hat mellette az, amivel összemérve irreálisnak szoktuk mondani.” Vince szerint Sterne művei a romantikus irónia világnézetén alapulnak, az „én-érzésnek a misztikus minden-érzésig való fokozásán”. Ennek adekvát létmódja (s egyben célja) a *szuverén* játék: „Az egyetlen szuverén értékadás: csak én élek igazán a világon és játszom mindennel, mert játszhatom mindennel – mert úgyis csak játszhatom mindennel. Nem érzi azt a melankólikus gögösséget, amit ez a szuverenitás kifejez, azt a lemondást, ami ebben a mindenben uralkodásban van?”

Nyilvánvaló, hogy a Novalis-esszé romantikus életfilozófiáját idézi Vince értékelése, a szubjektum végtelen kitágítá-

sát, amely tudomásul véve a világ mozdíthatatlanságát, nem a tettekben, hanem a reflexióban és vágyakozásban teremti meg önmaga autonómiáját. Máté ellenvéleménye így implicit romantika-kritika (tehát a megíratlan romantika-könyv valóban „készül” ebben az időben). A bírálat szempontjai azonban csak részben ismerősek: a romantika szubjektivitása teljesen defenzív a világgal szemben, hiányzik belőle a ténylegesen aktív mozzanat, a „stabil” etika, ezért a kiküzdöttnek vélt szuverenitás merőben improduktív, törekeny és lát-szólagos.

Első pillantásra úgy tűnik, hogy a két életelv vitája (az ironikusé és a tragizálóé) nem fejez ki személyes dilemmát, hiszen az utóbbi magasabbrendűsége korábban sem volt kérdéses Lukács számára. Hiába létezik azonban teoretikusan „rangsor” a két életelv között – számára az egész problematika teljesen személyes és gyakorlati szempontból lesz aktuális *ekkor*. Itt nem elegendő az „elméleti” tisztázottság, mert komolyan figyelembe kell vennie saját képességeit, tevékenységi körét, kritikus „szubsztanciátlanságát”, egzisztenciális helyzetének és törekvésének egészét. Az 1909 nyarán és őszén született esszéknek valószínűleg ez a legfőbb inspirálója: saját lehetőségeinek tükrében megvizsgálni *újra*, hogy mi az, amire az életét építheti – s amik ebben a tükröben láthatóvá válnak, azok nem a „megoldás” egyértelmű útjelei, hanem valóban dilemmák.

7.

A Sterne-dialógus és a vele nagyjából egyidőben született esszék lényegében azonos probléma kifejezői: milyen meghaladási módjai lehetnek annak a létállapotnak, amely tudja, hogy a világ „istentől elhagyott”, ismeri mindazokat a határokat, amik az akarat erejét korlátozzák és tragikomikussá teszik – mégis *produktivitást* akar, vagyis eljutni a világon való „felülemelkedés” helyett a tényleges „sorsalakítás” lehetőségéhez. A szóbanforgó írásoknak közös sajátossága, hogy a bennük felvetett „meghaladási módoknak” komoly

árat kell fizetniük. Vagy csak bizonyos logikai engedmények árán lehetnek ugyanis az individuum-probléma „megoldásai”, vagy pedig olyan életformát írnak elő, amely nem gyakorolható az életből való „kivonulás” nélkül.

Az első variációt az Ady-cikk és a Storm-esszé mutatja, mégpedig az interpretáció sokatmondó következetlensége révén. Lukács nevezetes cikke „misztikusnak” nevezi Adyt, aki számára „nincsen nagy dolog és kicsiny, pillanat és örökkévalóság között”. Adynak – maga-teremtette mitológiája, formája révén – „nincsen distancia-problémája”, ezért lehet minden költeménye vallásos vers, „egy nagy, misztikus, vallásos érzés kiáradása mindenfelé”. A „misztikus” minősítést ugyanakkor *kétségbevonja* Lukácsnak az a megállapítása, hogy Ady költői temperamentumának „valami célkeresésben lehetett csak formát találnia”. (Hiszen vagy a „cél”-nél van, s akkor valóban nincs distancia-problémája, vagy keresi azt, s akkor csak a „distanciák” *leküzdése* létezhet.) Ady „misztikus”, tehát nem-problematikus alkotó, miközben minden szava azt a kétségbeesett próbálkozást tükrözi, mondja Lukács, hogy „élete formát találjon valahol”.

Lukács saját dilemmáiból fakad jelentés és jelentőség összemosása: olyan poétát mutat föl Adyban, aki csorbitatlanul át tudja menteni forradalmiságát, szuverén akaratát a forradalom lehetetlenségének tudata ellenére. Ady a társadalmilag *ható* művész jelképe, akinek versei „imakönyveket adnak istenkeresőknek, és harci zsoltárokkal ráznak fel álmaikból évszázadok óta szunnyadókat”. Őt stabilizálja „misztikussá” Lukács, holott nem lehet az, ha a vágyódás reflektált – így viszont fontos exemplummá válik saját problematikája számára.

A kötelességtudatra épülő munka-etika reprezentánsáról, Stormról hasonló interpretációt találunk. Storm *szintén* nem-problematikus alkotó: a világgal szembeni mély rezignációja és „mesteremberi becsületessége” folyamatos produktivitást tesz lehetővé számára. Pályája olyan aszkétikus életformát mutat, amelyben a polgáriság ad szilárd támaszt ahhoz, hogy az élet minden ragyogása „átmenthető legyen

a műbe". A portré azonban itt is következetlen. Lukács Stormot „egészségesen nem-problematikus” művésznek tartja, akinek életvitele a romantikusok vágyott aranykorát, a középkort idézi, *miközben* ezt írja róla: „ez a polgáriság maszk csupán”, és „mögötte a legzárkózottabb és anarchisztikusabb csak-önmagával-törődés van elrejtve, és csak a legkülsőbb külsőségben alkalmazkodik – romantikus iróniával és tudatos életstilizálással – éppen a halálos ellenség külső megjelenéséhez”.

Lukács a produktív alkotó ideálját akarja ábrázolni, de érvényes „megoldásként” itt is csak úgy tudja bemutatni, hogy a reflektáltságot (a korlátozottság tudatát) az alkotó szemléletének *részeként* láttatja. Ami ily módon csodálatát kivívja, éppen az teszi alaptalanná a „nem-problematikus” vagy „misztikus” minősítést. Ezek természetesen nem „gondolathibák”, hanem egy szellemi-egzisztenciális küzdelem fontos jelzései. S a küzdelem azért folyik, hogy hidat tudjon verni önmaga „szerencsétlen tudata” és azok közé a „produktivitásideálok” közé, amiket a saját léthelyzetéből nyíló lehetséges utak *meghosszabbításában* vél felfedezni.

De Storm bármennyire is adekvátnak tűnik mint „út” (a nem zsenialitást, csak aszkézist követelő munka-etikával), nem megoldás mint ideáltípus, mint „megérkezés”. Kötelességteljesítésen alapuló életformája szembefordul ugyan a „sorssal”, s ez az erő épségben megőriz mindent, ami a lelken *belül* van – de neki és a hozzá hasonló embereknek megvan az a „gyengeségük, hogy... még az igazán erős életmegnyilvánulások is bevárják, hogy valami kívülről szembekeverüljön velük, és a legritkább esetben keresik fel maguk”. A rezignáció, hogy csak a pusztá kötelességteljesítést állíthatjuk szembe a kaotikus világgal, ahol nem mi cselekszünk, hanem megtörténik velünk minden, azt jelenti, hogy végső soron ennek a világnak az érintetlenül hagyásával „vásároljuk meg” védettségünket és épségünket. Eleve lemondás tehát a „sorsalakításról”, s itt Lukács pántragizmusa el kell hogy hagyja Stormot.

A Storm-etika bírálatát voltaképpen a Sterne-dialógus tartalmazza – Máté nézetrendszerében. Nyilvánvaló ugyanis, hogy a Storm-reprezentálta etika és Vince szemlélete között erős hasonlóság van: mindkettő a tényleges „sorsalakítás” lehetetlenségének *belátására* (és elfogadására) építi saját világfelfogását. Ám aki nem hajlandó erre, mert az legbensőbb szándékával (nem tapasztalatával!) ellenkezne, aki tehát eleven, inadekvátságtól mentes *éltviszonyokat* akar megteremteni, mint Máté vagy Kierkegaard, az a dogmatikus és korlátoltság vádjával kell hogy szembenézzen. A közvetlen „sorsalakítás” lehetetlenségének – Lukács által messzemenőig komolyan vett – tapasztalata miatt fejez ki valóban dilemmát a Sterne-dialógus, s benne Vince vádja, hogy Máté „dogmatikus” és „brutalizálja az életet”.

Nem véletlen, hogy a Storm-esszében – a („legmonumentálisabbnak” tartott) Hebbel Antal mesterével kapcsolatban – „kíméletlenül doktriner küzdelem”-nek nevezi a „sehol sem korlátolt Kierkegaard” életét is. Mert Kierkegaard gesztusa becsületes és heroikus: „formát teremteni akarni az életből”, „abszolutumokat látni az életben és nem sekély megalkuvásokat” – de mindezt mély kétely kíséri Lukács Kierkegaard-esszéjében: „Nem kitérés-e a mindent-meglátáni-kellés elől az abszolutság ilyen leszögezése?” Stormmal és Vincével szemben Kierkegaard és Máté az, aki (s ez a „szerelmi forma” lényege) *közvetlenül* az életre akarja vonatkoztatni a legfőbb „forma”-elvet, az egyértelműség-követelményt. De ez az út (bármennyire is tükrözője a „legmaga-sabbrendű” törekvéseknek) kudarcba kell hogy fulladjon, mondja Lukács, mert Máté teoretikus vallomása az élet számára „felesleges”, és mert Kierkegaard „élni akarta azt, amit élni nem lehet”.

A Sterne- és a Kierkegaard-esszé születésének időszaka, 1909 nyara és kora ősze Lukács számára a kétellyel teli útválasztás ideje. Az ekkor még komoly dilemmákat tudatosító döntése, hogy az „út” az életen *kívül* vezethet csak, annak megváltásába vetett hitét és a cselekvés radikalitását fenn akarja tartani. A teoretikusan megalapozottnak vélt vá-

laszhoz csak ez után, 1910-11 folyamán jut el Lukács, a szekularizált megváltáshoz szükséges közvetítés szerepének, az un. „egyenműsítés” jelentőségének tisztázásával. Az erre épülő lukácsi metafizika *fogantatásának* történetébe enged bepillantani tehát a Sterne-dialógus – a szellemi identifikálást kísérő vívódások tragikus fordulású, de eleven idejébe.

8.

A Sterne-dosszié nemcsak egyik leghitelesebb dokumentuma ennek az időnek, hanem szimbóluma is egy barátságnak – és a „félreértések” tanúságtevő erejének. Erről árulkodnak a Lukács és Popper közötti vita lefolyásának különös körülményei.

Miután Lukács elküldte a dialógust, Popper a következőket írja neki egy levelezőlapon X. 20-án: „Ne nyugtalanodj: levél megy a napokban. Nem tudom még mit írok, nagyon nehéz. (Adj tanácsot)” Majd X. 25-én valóban elküld egy levelet, amely egyszerre tartalmazza a „szerelmi forma” bírálatát és a plágium vádját (nyilván ez az a bizonyos „nagyon nehéz”). De váratlanul még: aznap vagy másnap délelőtt sürgönyöz Lukácsnak, hogy ne olvassa el a levelet, hanem küldje vissza neki. A sürgönyről később ezt írja: „nem akartam, hogy most amikor ezer a dolgod és ideges is vagy, még ezekkel is megterheld magad”. A sürgöny után nem sokkal (X. 26-án) postára ad Lukácsnak egy *második* levelet, ebben azonban csak a dialógus „szerelmi formáját” kritizálja, a plágium-vádról már nem ejt szót.

A gyors második levél után érkeznek Popperhez Lukács „reagálásai”. Először válaszsürgönye Popper táviratára, s ebben – mint később kiderül – az állhatott, hogy Popper (első) levelét már elolvasta, minthogy az előbb érkezett meg, mint a „letiltó” sürgöny. Azonban még aznap (X. 26-án) levelet ír Poppernek, amit egy „önleleplezéssel” kezd: „a sürgönyömben egy hazugság van – úgyis kitalálsz, hát megmondom: persze, hogy előbb volt itt a levélnél, de – de én fél-

tem, hogy veled van valami baj és retrospektíve nagy háttérrel adtam – tefeléd – a kártyádnak (a X. 20-i levelezőlapnak) és elolvastam – és egy nagy kő esett le a szívemről”. Rá egy nappal újabb levelet ír Poppernek (miközben megérkezett annak második levele is), amelyben – pontosan megértve, hogy Popper mit és miért akart eltitkolni előle – a következőket írja: „még kevés dolog hatott úgy meg életemben, mint a te második leveled (főleg persze, mert olvastam az elsőt). Nagyon-nagyon köszönöm neked ezt a könnyezésig mély meghatódást, amit adott nekem, és ha közelebb lehetett még jönnöd hozzám, hidd el, nagyon sok történt ebből.”

Furcsa kontrasztot alkotnak az életből való szükségyszerű „kivonulást” teoretizáló Sterne-dialógussal ezek a látszólag kusza események. Az, hogy Popper sietve visszakéri levelét, mert tudja, hogy Lukács éppen a bölcsészdoktori vizsga előtt áll; tudja, hogy Hildával – az augusztusi „tisztázás” ellenére – megint „bonyolódtak a dolgok”, és ráadásul Irma is Pesten van („nem láttam”, értesül róla Lukácstól, „de a lehetőség nagyon felizgatott stb.”). Mint ahogy Lukács is emiatt, a barátság kölcsönös reflexe, a másik iránti féltés miatt *érti félre* a „letiltó” sürgönyt, mert azt hiszi, hogy Popper korábbi levelezőlapján a „nagyon nehéz” valami komolyabb bajra utal. Vagy tüdőbaja súlyosbodására, vagy arra – és ez a valószínűbb –, hogy Popper kapcsolata nem jött rendbe menyasszonyával augusztus óta (leveleik azóta ugyanis másról sem szóltak, mint erről a „válságról”). Gyakori fordulatokat idézve, mindketten „benne voltak” a másik életében – ez különböztette meg kapcsolatukat Lukács „jégkorszakokban” bővelkedő ifjúkorának számos fegyverbarátságától. Azok esetében már nem történhetett meg az, hogy a barátság *megerősödve* kerüljön ki egy olyan vitából, amely nyilvánvalóvá tette a világlátásbeli divergenciát.